

DRAMATURGIAS BRECHTIANAS RECIENTES A PARTIR DE  
*FUENTEOVEJUNA*

SERGIO ADILLO RUFO (Universidad Complutense de Madrid-ITEM)

CITA RECOMENDADA: Sergio Adillo Rufo, «Dramaturgias brechtianas recientes a partir de *Fuenteovejuna*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 152-168.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.255>>

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2017 / Fecha de aceptación: 4 de octubre de 2017

## RESUMEN

Tras un breve recorrido por los distintos tipos de intervención textual que se han hecho sobre *Fuenteovejuna* para su puesta en escena contemporánea, nos detenemos en el análisis del libreto de dos espectáculos recientes. Ambos tienen en común su sustrato brechtiano en el acercamiento al original, lo cual nos permite reflexionar sobre la función de los cambios que sus respectivos dramaturgistas operan con respecto a la comedia de Lope.

PALABRAS CLAVE: Puesta en escena contemporánea; *Fuenteovejuna*; Lope de Vega; adaptación textual; Bertolt Brecht.

## ABSTRACT

After a brief overview of different types of adaptation based on *Fuenteovejuna* for the contemporary stage, the article focuses on analyzing the scripts of two recent productions. Both have in common their Brechtian roots in dealing with the original drama, and this fact allows for a consideration of the different goals both playwrights have pursued when dealing with Lope's play.

KEYWORDS: Contemporary staging of classical theater; *Fuenteovejuna*; Lope de Vega; text adaptation; Bertolt Brecht.

Entre las obras de teatro español que han suscitado interpretaciones políticas al dar el salto a las tablas, *Fuenteovejuna* es sin duda la que ha vehiculado mensajes más revolucionarios y la que se ha representado más veces, muy por delante de los otros dos títulos que componen el tríptico «militante» de nuestro Siglo de Oro: la *Numancia* y *El alcalde de Zalamea* (García-Martín 2004). Pese a que el drama rural extremeño de Calderón entró en el canon escénico en una fecha muy anterior (Adillo 2017), el texto de Lope es, si cabe, más conocido por el gran público que aquel y que la tragedia cervantina, y en ello acaso haya influido la claridad y la sencillez de la línea argumental de la comedia lopesca —al menos de su trama «intrahistórica»—, su vigencia dentro del refranero popular («Todos a una como Fuenteovejuna») y sobre todo el abundantísimo número de espectáculos que ha inspirado, lo cual no hubiera sido posible sin el impulso que las instituciones políticas y culturales le han dado a la recuperación de los clásicos para la escena, especialmente en las últimas décadas.

Sin embargo, insisto de nuevo en que la tradición de representaciones de *Fuenteovejuna* es bastante reciente. Desde su publicación en 1619 la primera noticia de su puesta en escena en nuestro país data de 1903, cuando María Guerrero llevó al escenario del Teatro Español de Madrid la refundición de Manuel Bueno y Valle-Inclán, a la que treinta años después sucederían las versiones de Lorca y de Rivas Cherif y Margarita Xirgu, y luego las de los Teatros Nacionales y los TEUs franquistas. Pero mi objetivo ahora no es trazar una historia de la recepción escénica de esta pieza de Lope<sup>1</sup>, sino analizar las distintas intervenciones dramatúrgicas que se han realizado sobre el texto original para orientar la lectura ideológica de este, con especial interés en dos montajes que aún están en cartel y que abordan el material de la comedia base desde dos lugares muy diferentes pero con un sustrato brechtiano en común.

Echando la vista atrás, llama la atención la cantidad de interpretaciones que ha generado *Fuenteovejuna*, a veces de signo diametralmente opuesto, desde la Rusia bolchevique a la Alemania hitleriana, lo cual ha favorecido que dentro de nues-

---

1. Para ello remito a los estudios de Byrd [1984], Castilla [1999] y García Lorenzo [1999 y 2010].

tras fronteras ocurra otro tanto. Desde que Lorca estrenó su «antología de *Fuenteovejuna*» —donde prescindía de toda la trama histórica y de los reyes como *deus ex machina* para concienciar a los habitantes del mundo rural de los paralelismos entre los abusos de los señores feudales en la Castilla tardomedieval y el problema agrario durante la II República— se ha vuelto frecuente la recontextualización de la fábula lopesca sin necesidad de intervenir sobre el guión, a través de signos de la puesta en escena como el vestuario, la escenografía, la música e incluso la configuración del propio elenco de actores o las mismas circunstancias de la representación, de manera que *Fuenteovejuna* ha servido para denunciar la falta de libertad de la sociedad española bajo la dictadura de Franco, el conflicto entre Israel y Palestina o los efectos de la globalización y el capitalismo salvaje (Adillo 2011).

En puestas en escenas más clásicas o historicistas, donde se respeta el marco espacio-temporal que planteó el autor, la reinterpretación del mensaje de Lope se hace por la vía de la adaptación del texto<sup>2</sup>. Así, aunque la labor de Juan Mayorga para el montaje del Teatre Nacional de Catalunya dirigido por Ramon Simó (2005) se parece más bien a la del restaurador o, por emplear los términos del mismo Mayorga, a la del traductor «entre dos tiempos»<sup>3</sup>, el creador de *Himmelweg* no se resiste a cerrar el espectáculo con una redondilla de su cosecha poniendo de manifiesto lo atemporal del contenido de esta comedia barroca:

Pero llegará hora alguna  
en que señores no habrá,  
y entonces resonará  
el grito: ¡Fuente Ovejuna!<sup>4</sup>

---

2. Los límites entre «refundición», «versión», «adaptación», «dramaturgia», «revisión del texto»... son difusos. Yo mismo he abordado este problema terminológico (Adillo 2014) para el que no hay una solución definitiva ni unánime. Otro punto de vista puede leerse en Lax [2014].

3. «El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. [...] La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan [...] El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquel en que nació [...] Por eso, no debería haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador, una de cuyas tareas puede consistir, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo [...]. El adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades acaban por coincidir, pero hasta entonces se hallan siempre en relación tensa. [...] La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. [...] Solo una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original» (Mayorga 2001:61-63).

4. Cito a partir del guión inédito de la función que me facilitó el propio Juan Mayorga.

No obstante, al revisar la prensa de ese momento sorprende comprobar que esta *Fuenteovejuna* fue acusada de reaccionaria, no tanto por el sesgo ideológico de la propuesta en sí como por el contexto en que fue recibida, en medio de la crispación por la reforma del *Estatut d'autonomia*, con el debate identitario sobre la definición de Cataluña como nación a modo de telón de fondo.<sup>5</sup>

Por otra parte, en la versión que Alberto Conejero ha firmado para el último espectáculo de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Javier Hernández-Simón, la mano del dramaturgo contemporáneo es mucho más reconocible, pues toma decisiones que orientan muy claramente la lectura del espectador: por ejemplo, Jacinta denuncia a sus vecinos por no haber hecho nada cuando fue violada y Mengo muere durante la tortura que sigue al interrogatorio del pesquisidor. De este modo se subrayan las contradicciones de la obra de Lope y se cuestiona su carácter revolucionario, tal y como ha expuesto el director:

A mí me ha interesado mucho *Fuente Ovejuna* dentro de nuestro contexto socio-político y desde una idea generacional. Hablar sobre el pueblo, sobre la responsabilidad que significa ser pueblo y por qué nos es tan sencillo siempre mirar hacia otro lado cuando la injusticia o la opresión no nos toca directamente. He querido investigar y reflexionar con el espectador [...] si una revolución debe ser lo que hace aquí el pueblo, descrito por Lope como un acto muy salvaje. Da la sensación de que es más un acto de venganza que un acto de revolución. Así que también he querido reflexionar sobre la idea de revolución. ¿Qué es una revolución y cuáles deben ser sus objetivos? Decía Alfonso Sastre que la injusticia es algo terrible, pero que la crueldad no sabe corregirla y que, tarde o temprano, se convierte en su cómplice. Y yo creo que la historia nos ha ido demostrando que esto es así, en ejemplos más lejanos como puede ser la Revolución rusa, o en ejemplos mucho más cercanos como puede haber sido toda la Primavera árabe. (Javier Hernández-Simón en Zubieta 2017:52)

Fuente Ovejuna se rebela contra el síntoma de un sistema, que es el Comendador, pero no contra el sistema en sí mismo, y por tanto está condenado a ser oprimido (Javier Hernández-Simón en Zubieta 2017:55).

---

5. Sobre la polémica lingüística e ideológica que suscitó el segundo montaje en castellano del TNC, véase García Lorenzo [2010]. Ya sin controversia de ningún tipo, diez años después Mayorga volvió sobre esta versión para la *Fuenteovejuna* de La Joven Compañía dirigida por José Luis Arellano, que pudo verse en el Teatro Conde Duque en Madrid a partir de 2015.

Sin embargo, en todos estos casos nos movemos dentro del respeto a la autoría original, en el terreno de la revisión, la adaptación o como mucho la versión fiel al guión de partida. Me interesa ahora aproximarme a otras propuestas en las que el trabajo sobre el texto clásico se podría denominar «versión libre» o «dramaturgia radical», porque las réplicas de Lope se mezclan con otras voces, como ocurre en *Crónica de Fuente Ovejuna*, de la compañía extremeña Samarkanda, dirigida por José Carlos Plaza (2007), en la cual los actores que ensayan la pieza suspenden con regularidad el proceso de ensayos y la representación para poner en tela de juicio la verosimilitud, la validez o el sentido de la comedia barroca (Strother 2009), o en *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, de The Cross Border Project, dirigida por Lucía Miranda (2010) y cuya dramaturgia elaboré yo mismo intercalando la adaptación de la obra a un contexto muy específico (el de los feminicidios en la frontera de México con Estados Unidos) con discursos políticos reales que resignificaban las escenas de ficción, inspirándome para ello en técnicas de teatro documental y en recursos del teatro del oprimido de Augusto Boal (Adillo 2011, Fernández 2014).

Ambos ejemplos demostraron que el público español ya estaba lo suficientemente familiarizado con el argumento de *Fuenteovejuna* como para asimilar este tipo de intervenciones dramatúrgicas, donde la fábula se presenta fragmentada y sometida a constantes interrupciones, comentarios, discusiones, digresiones... Por eso, a partir de ahora centraré mi análisis en dos montajes que todavía giran por nuestros teatros y que, partiendo de las palabras de Lope, se alejan de ellas hasta convertirlas en uno más de los múltiples signos verbales que componen su materia textual. Estos espectáculos son *Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas*, de la compañía Obskené, dirigida por Ricard Soler al frente de un grupo de jóvenes intérpretes formados en el Institut del Teatre y estrenada en 2012 en el Castillo de Montjuïc en Barcelona, y la *Fuenteovejuna* de Atalaya - Territorio Nuevos Tiempos, dirigida por Pepa Gamboa y protagonizada por gitanas del poblado chabolista El Vacie, que se representó por primera vez en 2016 en el Teatro Central de Sevilla<sup>6</sup>.

---

6. Desde ahora cito los textos de estos espectáculos basándome en lo que se recoge en las grabaciones de ambos que he podido consultar. Ricard Soler me facilitó personalmente el registro de dos funciones distintas de la versión de Obskené, mientras que la *Fuenteovejuna* de Pepa Gamboa se conserva en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

Se trata de dos producciones hechas desde los márgenes: por un lado, ambas proceden de la periferia (Cataluña y Andalucía), si consideramos que Madrid sigue siendo el centro del que emanan la mayoría de las propuestas de teatro clásico en España y, por otra parte, ninguna de ellas encaja dentro de los esquemas del teatro institucional o comercial: la primera sale del circuito alternativo o experimental y la segunda es un proyecto de teatro comunitario. Pero el montaje de Ricard Soler y el de Pepa Gamboa tienen algo más en común, y es su dramaturgia a pie de obra: la reescritura del original barroco que a lo dramático o aristotélico contrapone lo épico, lo dialéctico, lo brechtiano<sup>7</sup>.

El guión de la *Fuenteovejuna* de Obskené invierte la estructura de la comedia de Lope, puesto que se abre con la sentencia final de los Reyes Católicos («Pues no puede averiguarse / el suceso por escrito, / aunque fue grave el delito / por fuerza ha de perdonarse» —*Fuenteovejuna*, vv. 2443 y ss.— para continuar con la llegada del pesquisidor, los consejos de Esteban a sus vecinos («Concertaos todos a una / en lo que habéis de decir» —*Fuenteovejuna*, vv. 2089 y ss.—) y la tortura. Después regresa al principio de la historia atendiendo, ya sí, a un orden lineal, con una selección de escenas que incluye la entrada en el pueblo del comendador entreverada con la conversación entre las mujeres, el primer encuentro de Laurencia y Frondoso, el enfrentamiento entre los amantes y Fernán Gómez y el breve diálogo entre Flores / Ortuño y su señor. Por último, salta al final de la jornada segunda, con un breve fragmento de la irrupción del comendador en la celebración del matrimonio («Este se la boda quieta / y no se alborote nadie» —*Fuenteovejuna*, vv. 1572 y ss.—), y seguidamente al acto tercero, con la arenga del alcalde a los miembros del concejo tras el rapto de su hija, el célebre monólogo de Laurencia, la rebelión del pueblo («Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa» —*Fuenteovejuna*, vv. 1860 y ss.—) y la muerte del tirano.

Sin embargo, los versos de Lope no constituyen ni siquiera la mitad del sustrato verbal de este espectáculo, ya que a lo largo de la representación el público puede escuchar elementos de muy diversa procedencia: citas de la *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* de Francisco de Rades y Andrada (1572); datos actuales sobre el pueblo cordobés de Fuente Ovejuna extraí-

---

7. Para una definición pormenorizada de esta contraposición terminológica según Brecht, remito las entradas correspondientes en Pavis 1998:50-51, 58, 144-147 y 162.



dos de la Wikipedia; alusiones metaliterarias a la obra de Lope y a la comedia homónima de Cristóbal de Monroy (¿1630-1640?); búsquedas en internet de términos como «revolución», «Fuenteovejuna» o «comendador», que ofrecen resultados de lo más variopinto; definiciones del amor muy distintas y hasta contradictorias, o el discurso obsesivo de una de las actrices, que relaciona todo lo que se dice / se representa con las ovejas (enamorados que miran con «ojos de cordero degollado», «ovejas antiincendios», sentirse «la oveja negra», contar ovejas para conciliar el sueño...), redundando en la doble alusión a este animal contenida en el título del montaje.

Otros materiales textuales ajenos a la dramaturgia clásica que emplea el equipo de Obskené son la narración (como cuando el intérprete que hace de comendador relata en tercera persona el crimen de los habitantes de la villa), el diálogo en estilo indirecto libre<sup>8</sup> (que se introduce justo antes de que Frondoso amenace a su rival con una ballesta), la descripción (utilizada a modo de panorámica cenital para contextualizar la celebración del casamiento: «Si observásemos una boda desde el espacio, con el Google Earth, por ejemplo, veríamos...»), las preguntas dirigidas al público (puesto que el formato de la obra se presta a la comunicación directa con los espectadores y permite que se les interroge por su opinión acerca del hecho histórico: «¿tú no hubieras hecho lo mismo [que los habitantes de Fuenteovejuna]?»), las réplicas que parecen extraídas de la propia biografía de los actores según se estila en el posdrama (el chico que encarna a Fernán Gómez reivindica su orgullo por el acto iconoclasta de «hacer teatro del Siglo de Oro español en verso en Barcelona» —teniendo en cuenta las posibles connotaciones imperialistas del repertorio áureo castellano en Cataluña—, y una de las protagonistas confiesa que su especialidad son los musicales y que, si por ella fuera, convertiría toda la pieza en un musical), los comentarios que funcionan como parodia de las notas a pie de página («¿qué significa *pesquisidor*?», «mientras esperamos, vamos a recitar un poema: es un soneto muy importante, porque es el único que aparece en la obra») y finalmente las canciones, que se añaden a algunas que ya aparecían en el original («Sea bienvenido / el comendadore...» —*Fuenteovejuna*, vv. 529 y ss.—, «¿Para qué te escondes, / niña gallarda? / Que mis linceos deseos / paredes pasan» —*Fuenteovejuna*, vv. 1556 y ss.—).

---

8. Aquí uso el término «estilo indirecto libre», procedente de la narrativa, como recurso de epización para designar al procedimiento por el cual un actor que asume el papel de narrador pero introduciendo dentro su voz hibridaciones del discurso de los personajes, y en este caso citas casi textuales de las réplicas del original.

Además de potenciar el significado del texto de partida, los materiales espurios a menudo propician una lectura más compleja al disparar el sentido en múltiples direcciones, como ocurre cuando los intérpretes cantan la versión musicada del poema de José Agustín Goytisolo que reza «Érase una vez / un lobito bueno / al que maltrataban / todos los corderos» y más tarde *googlean* «cómo montar una revolución paso a paso», cuestionando la legitimidad del estallido de violencia que arrasó a los aldeanos al tiranicidio más salvaje. Por otra parte, si el verso funciona como elemento distanciador, no hay que olvidar que, paradójicamente, buena parte del texto ajeno a la fábula, expresado en un registro coloquial más cercano al espectador contemporáneo, provoca una ruptura de la ilusión que Lope consigue crear con un lenguaje altamente codificado. De hecho, los momentos de mayor tensión dramática de la comedia barroca sobre la cual se asienta este espectáculo se interrumpen aquí con injertos aparentemente fuera de lugar que provocan reacciones imprevistas entre el público: así, dentro de la escena de la tortura de los habitantes de la villa se intercala la explicación del funcionamiento de un matadero de ganado ovino, y durante el monólogo de Laurencia, cuando la protagonista recita los versos «Ovejas sois, bien lo dice / de Fuenteovejuna el nombre» (*Fuenteovejuna*, vv. 1760 y ss.), su compañera introduce una digresión cómica («¡Lo sabía! Sabía que el nombre venía por las ovejas. No, si yo también soy un poco oveja. A veces me siento un poco oveja negra. No me han dejado cantar a Marisol, ni contar la historia de la oveja antiincendios, y cuento ovejas por la noche cuando no puedo dormir...»). Con estos recursos la fábula, que ya se mostraba muy fragmentada, queda aún más descompuesta, lo cual obliga a los espectadores a llegar a la emoción por una vía que no puede ser la de la mimesis ni la de la identificación con la historia representada, sino a través de la síntesis de todos los elementos heterogéneos que se les ofrecen.

La yuxtaposición de materiales de muy distinta naturaleza no le resta al conjunto capacidad para conmover, antes al contrario. El espectáculo alcanza momentos de un vigoroso y osado patetismo cuando multiplica las perspectivas mediante la simultánea representación / presentación / comentario del drama, como sucede cuando a las voces de los personajes que intervienen en la matanza del comendador («cuando se alteran / los pueblos agraviados y resuelven, / nunca sin sangre o sin venganza vuelven» —*Fuenteovejuna*, vv. 1872 y ss.—, «¡Mueran tiranos traidores! / ¡Traidores tiranos mueran!» —*Fuenteovejuna*, vv. 1815 y ss.—, «Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa» —*Fuenteovejuna*, vv. 1860 y ss.—) se les superponen la na-



rración de los hechos históricos citando textualmente la fuente del dramaturgo madrileño («La crónica de Rades, en la que Lope se inspiró, cuenta que [...] le dieron tantas heridas que le hicieron caer a tierra sin sentido, [...] le arrancaron la barba y los cabellos, y otros con los pomos de las espadas le quebraban los dientes»), el excursus sobre el recuento de ovejas como método para combatir el insomnio («¿Y es siempre la misma oveja la que salta? Es decir, ¿se va por la derecha y aparece mágicamente por la izquierda? ¿O hay un montón de ovejas esperando para saltar? ¿Y por qué están en fila india y nunca nunca se mueven de la fila?») o la letra frívola y festiva de la canción «No me voy sin bailar» de Ana Belén. Asimismo, un efecto no menos frecuente es la contraposición al clímax dramático de notas cómicas que por ironía subrayan la sinrazón de los hechos del argumento, como sucede cuando se simula la violación, con el comendador derramando sobre Laurencia el contenido de una lata de Coca-Cola mientras ella hace el pino y canta «Tómbola» de Marisol, cuyo estribillo no puede ser más inapropiado para el estado de ánimo de la protagonista («La vida es una tómbola / tom tom tómbola / de luz y de color. / Y todos en la tómbola / tom tom tómbola / encuentran un amor»), pero que por ese mismo contraste carga la escena de nuevos sentidos.

Estamos ante una dramaturgia escrita *ad hoc* para este reparto de siete actores y perfectamente adaptada al formato de teatro de calle, con una escenografía mínima (apenas varios taburetes, una mesa, dos escaleras y tres carteles que rezan «Fuente Ovejuna», «Bienvenido Míster Comendador» y «La vida es una tómbola»)<sup>9</sup> y el público dispuesto en seis bandas alrededor del espacio central. En 2013 el jurado del Festival Almagro Off supo valorar «lo que este espectáculo supone de deconstrucción [...] donde se juega, sin embargo, con las claves de la obra: el abuso de poder y la reflexión sobre la mansedumbre»<sup>10</sup> con el premio al mejor espectáculo. Por su labor Anna Maria Ricart, la autora del guión, fue galardonada con un Max a la mejor adaptación teatral en 2015.

La *Fuenteovejuna* producida por Atalaya - Territorio Nuevos Tiempos aborda el original de Lope desde la misma libertad que Obskené, con la particularidad de

9. «El narrador de parábolas hace bien en mostrar abiertamente al espectador todo lo que necesita para su parábola [...]. El constructor escénico de la parábola muestra pues abiertamente los focos, los instrumentos de música, las máscaras, las paredes y puertas, las escaleras, sillas y mesas, con cuya ayuda ha de construirse la parábola» (Brecht 2004:204).

10. Véase <http://festivaldealmagro.com/es/certamen/7/Fuenteovejuna.%20Breve%20tratado%20sobre%20las%20ovejas%20domésticas/>. Consulta del 20 de mayo de 2017.

que el trabajo dramático de esta compañía andaluza se pone al servicio de un elenco no profesional: siete mujeres ágrafas de etnia gitana procedentes del asentamiento chabolista de El Vacie (Sevilla) —las mismas que años antes habían protagonizado *La casa de Bernarda Alba* de Lorca—, respaldadas en escena, eso sí, por una actriz y un actor profesionales payos.

En su versión, de la primera jornada lopesca reconocemos extractos de la entrada del comendador en el pueblo («Villa, yo os agradezco justamente...» —*Fuenteovejuna*, vv. 545 y ss.—), la disquisición de los labradores sobre el amor y el primer encuentro entre Laurencia y Fernán Gómez («Esperad vosotras dos» —*Fuenteovejuna*, vv. 595 y ss.—); de la segunda se conservan las amenazas del tirano a Esteban («Haz que le den / la Política, en que lea / a Aristóteles» —*Fuenteovejuna*, vv. 976 y ss.—), la violación de Jacinta, las protestas del alcalde («¿Y yo para qué traigo aquí / este palo sin provecho?» —*Fuenteovejuna*, vv. 1343 y ss.—) y la irrupción de los villanos en la boda («Estese la boda quieta» —*Fuenteovejuna*, vv. 1572 y ss.—), y del tercer acto se pueden escuchar el monólogo de Laurencia casi íntegro, algunas arengas de venganza de los aldeanos («Todos estamos conformes / en que los tiranos mueran» —*Fuenteovejuna*, vv. 1809 y ss.—, «Caminad, que el cielo os oye» —*Fuenteovejuna*, vv. 1817 y ss.—), frases sueltas del comendador antes de morir («¿En la puerta de mi casa y siendo casa / de la encomienda?» —*Fuenteovejuna*, vv. 1858 y ss.—, «Piedad, Señor, en tu clemencia espero» —*Fuenteovejuna*, vv. 1897 y ss.—), la reunión en la que todos deciden ponerse de acuerdo para inculparse colectivamente y ensayan el juicio («Los reyes han de querer / averiguar este caso...» —*Fuenteovejuna*, vv. 2085 y ss.—) y finalmente la escena de la tortura.

Por tanto, el hilo argumental de la comedia barroca, aunque condensado, puede seguirse de manera bastante lineal, en parte gracias a que el peso del texto en verso lo llevan los dos intérpretes profesionales, pero también porque algunos pasajes de la fábula que no aparecen explícitamente se representan mediante el gesto (como el enfrentamiento a punta de ballesta entre Frondoso y su rival) o el baile, apoyado, claro está, en la música, según sucede cuando celebran el desposorio de los protagonistas con el rito calé del pañuelo mientras cantan «Yeli yeli» («En un verde prado / tendí mi pañuelo; / salieron tres rosas / como tres luceros. / Y *alevanta* la novia *p'arriba* / que se despida de su familia...»).

No obstante, lo más llamativo de esta propuesta es cómo se pasa sin solución de continuidad del discurso poético de Lope al texto generado por las actrices —en

un registro coloquial, dialectal y hasta vulgar— a partir de improvisaciones en los ensayos, lo cual hace que el espectador entre y salga sin cesar del universo de la ficción. La ruptura voluntaria de la ilusión se anuncia desde que al comienzo del montaje una de las mujeres anuncia

*Sentarvus* todas, que *vamo a hacé Fuenteovejuna*, que es una cosa muy antigua, que violan, que matan. Una cosa de guerra, una cosa de políticos que mataban y violaban a la gente [...]. No había *nació* ni mi abuela. Ni carné de conducir tenían que tener. No existían ni los coches; no existían ni los perros, ni los burros, ni los gatos. Bueno, los burros sí. Aunque ahora no te dejan pasear a los burros por la calle,

y acto seguido se procede al reparto de los personajes de la obra («Soy Isabel Católica. Esta corona tú no me la *va a quitá*, porque es mía, vale *musho* y me *quea mu bien*»). Sin embargo, la narración no siempre actúa en detrimento del efecto de realidad, pues cuando casi al final del espectáculo se escucha la voz en *off* del periodista Iñaki Gabilondo leyendo un fragmento de la *Crónica* de Rades como si de un noticiario se tratase mientras que las protagonistas representan el asesinato del comendador, la consecuencia no es tanto la suspensión del drama como la multiplicación de perspectivas sobre este.

Lo más frecuente en esta *Fuenteovejuna* es que el público se vea conducido por un *continuum* que lo lleva desde el suceso histórico dramatizado y poetizado por Lope a la realidad de las mujeres gitanas que encarnan a los personajes y viceversa. De ahí que la presencia de lo autobiográfico sea constante, lo cual convierte esta obra en un testimonio de la cosmovisión, el contexto vital y las costumbres de estas actrices aficionadas. A veces sus palabras se confrontan a las del original, como cuando la discusión de los labradores lopescos sobre el amor continúa con las opiniones al respecto de las intérpretes («Los hombres si no te la meten a la entrada, te la meten a la salida», «Para mí no existe el amor. Cuando lleves 17 años casada, dímelo tú a mí»), y en otras ocasiones sustituyen directamente los versos de la comedia, según sucede justo antes de la boda de Laurencia, con un diálogo que no tiene desperdicio:

—Cuando te cases no te asustes. Una vez que te casas ya todo da igual. Ni nos pintamos, hija mía.

—Para que tu marido mire a otra...

- Yo que tú me quedaba con tu padre, que es el hombre que más te va a querer.  
—Pues a mí me quiere.  
—Y eso que el marido le pega.  
—Pero diga usted la verdad, tía. ¿No está usted arrepentida?  
—¿Yo? ¡Qué va!  
—Y yo tampoco.  
—Pues yo lo que sé es que lo he disfrutado mucho.  
—Ya hemos aprendido algo: que los hombres tienen una inteligencia muy tonta: ¡que nos tienen que llamar por teléfono hasta para freír un huevo!

Las intervenciones de la cosecha de estas mujeres no rehúyen el estereotipo, sino que lo utilizan como recurso de humor que al mismo tiempo aligera la gravedad de la violencia contenida en la fábula, como cuando el linchamiento de Fernán Gómez evoluciona hacia un momento de mercadillo en que las protagonistas pregonan

¡Vamos, chiquilla, que solo vale un euro! ¡Vamos chiquilla, la ropa del comendador!  
¡Subasta! ¡Que solamente vale un euro! Ni en el supermercado. ¡Se vende la carne del comendador *pa'* hacerla con la salsa de cebolla! ¡Salami del comendador del bueno!

En definitiva, esta dramaturgia de Antonio Álamo orquestada por Pepa Gamboa basa su éxito en la autenticidad del trabajo de las mujeres que le dan voz y cuerpo. La propia directora ha reconocido que en su acercamiento a la comedia de Lope de Vega con este proyecto de teatro comunitario

no buscamos la literalidad, sino las emociones. No intentamos trasladar el Siglo de Oro a esta época ni trazar un paralelismo con las desigualdades que sufren en El Vacie. Simplemente intentamos extraer lo que ellas entienden de aquel levantamiento contra el poder. Con sus palabras y su poética (Gamboa en Vidales 2016),

y el resultado es un espectáculo valioso en tanto que experiencia estética para el espectador pero sobre todo un espacio de libertad que se les brinda a sus protagonistas, representantes de un colectivo doblemente marginal, al ser gitanas y mujeres, lo cual demuestra que este texto clásico también puede servir para empoderar a una comunidad concreta y denunciar otras formas de tiranía, a saber, la discriminación racial y económica y el patriarcado.

Tanto el espectáculo de Obskené como el de Atalaya - Territorio Nuevos Tiempos comparten, pues, un mismo modo de abordar la intervención dramática sobre el texto original de Lope y hunden sus raíces en el trabajo de Bertolt Brecht con los clásicos, marcado por rasgos como la discontinuidad y la fragmentación en la presentación de la fábula; la «acentuación lúdica de la teatralidad de la representación» (Pavis 2008:146); la alternancia entre ilusión y ruptura de la ilusión mediante la introducción de elementos textuales ajenos al drama; la mezcla de la ficción con lo real y lo autobiográfico; la ironía y hasta la parodia con respecto al material de partida, y, en fin, la orientación de la recepción no hacia la catarsis o identificación sino hacia el posicionamiento crítico. En el caso de estos dos montajes el llamamiento a la participación del público, o al menos a una implicación distinta con lo que pasa en escena, queda explicitado cuando Ricard Soler elige el dispositivo escénico del teatro de calle y Pepa Gamboa crea un reparto compuesto por no profesionales.

Con dos poéticas muy distintas ambos creadores hacen un teatro para el cambio social que, según propugnaba Brecht, apela a los espectadores para que tomen conciencia y reflexionen sobre un caso concreto con valor arquetípico, a saber: la fábula que compuso Lope a principios del siglo XVII. Como dicen los actores del *Breve tratado sobre las ovejas domésticas, Fuenteovejuna* «es de esas obras que no hace falta leer porque ya sabes el final, ya sabes quién es el asesino», pero a su pregunta «¿Y verla? ¿Hace falta verla?» la mejor respuesta son las relecturas que hacen Anna Maria Ricart y Antonio Álamo sobre el original barroco, sus respectivas dramaturgias a pie de escena basadas en la técnica de *collage* o *patchwork* en la línea de la escritura teatral contemporánea<sup>11</sup>, pero donde aún es posible escuchar los versos de Lope.

Ambos trabajos vienen a probar que *Fuenteovejuna* ha alcanzado su madurez dentro del canon escénico hasta el punto de prestarse al diálogo con intervenciones dramáticas muy radicales. Pero hace casi cien años Brecht ya tenía muy claro

---

11. «Le devenir rhapsodique du théâtre, qui consiste à assembler de façon dynamique des formes plurielles et hétérogènes (*rhaptein* signifie ‘coudre’, le rhapsode originel étant un ‘couseur de chants’), s’impose pour peu qu’on veuille trouver une réponse artistique convaincante à cet éclatement du monde lui-même. Le montage des formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales (dialogue philosophique notamment) et extra-théâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...) [...], participe d’une intense rhapsodisation des écritures théâtrales» (Sarrazac 1997:53).

que este tipo de propuestas, lejos de perjudicar a los clásicos, solo podía enriquecer su recepción:

Los sacrilegios santifican. Lo que mantiene en vida las obras dramáticas clásicas es el uso que se hace de ellas, incluso cuando se trata de un abuso. [...] Se las explota y se las castra: luego aún existen. [...] En una palabra, el deterioro les viene bien a las obras dramáticas clásicas, porque solo vive lo que vivifica (Brecht 2004:125).



## BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio, «*De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, o Lope según el teatro del Oprimido», *Comedia performance*, IX (2011), pp. 143-161.
- ADILLO RUFO, Sergio, «La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, eds. M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell, Reichenberger, Kassel, 2014, pp. 1-21.
- ADILLO RUFO, Sergio, *Calderón en la escena española (1715-2015). Canon, construcción nacional y campo del teatro*, Universidad Complutense, Madrid, 2017, tesis doctoral inédita.
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, París, 1996.
- BOAL, Augusto, *Legislative theater: using performance to make politics*, Routledge, Nueva York, 1998.
- BOAL, Augusto, *L'arc-en-ciel du désir. Du théâtre expérimental à la thérapie*, La Découverte, París, 2002.
- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, La Découverte, París, 2004.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, trad. G. Dieterich, Alba, Madrid, 2004.
- BYRD, Suzanne W., *La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1984.
- CASTILLA, Alberto, «Diez años de teatro universitario en España y América (1958-1968)», en *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, ed. L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1999, pp. 235-278.
- FERNÁNDEZ, Esther, «La justicia está en la mujer. De *Fuente Ovejuna* a los feminicidios de Ciudad Juárez», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, eds. M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell, Reichenberger, Kassel, 2014, pp. 141-153.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Puesta en escena y recepción de *Fuente Ovejuna* (1940-1999)», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Congresso Internazionale su Lope de Vega*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 1999, vol. I, pp. 85-105.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «*Fuente Ovejuna* en la escena española (2000-2007): de la práctica universitaria a la política nacionalista», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, coords. J.M. Escudero Baztán y V. Roncero López, Visor, Madrid, 2010, pp. 107-124.

- GARCÍA-MARTÍN, Elena, *Negotiating Golden Age Tradition since the Spanish Second Republic: Performing National, Political and Social Identities*, University of Texas, Austin, 2004, tesis doctoral en línea, <<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2555/garciamartine042.pdf?sequence=2>>. Consulta de 19 de mayo de 2017.
- KIRSCHNER, Teresa J., «Supervivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I (1976), pp. 255-271.
- LAX, Fulgencio M., «La adaptación y la versión en el trabajo dramático», *Anagnórisis*, X (2014), pp. 140-164.
- LEHMAN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC, Murcia, 2013.
- MALZACHER, Florian, ed., *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*, Alexander Verlag, Berlín, 2015.
- MALZACHER, Florian, «No organum to follow. Possibilities of political theater today», en *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*, ed. F. Malzacher, Alexander Verlag, Berlín, 2015, pp. 16-30.
- MARTIN, Carol, «History and politics on stage: the theatre of the real», en *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*, ed. F. Malzacher, Alexander Verlag, Berlín, 2015, pp. 32-43.
- MAYORGA, Juan, «Misión del adaptador», en Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, ed. J. Mayorga, RESAD-Fundamentos, Madrid, 2001.
- OBSENÉ, *Dossier pedagògic de «Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas»*, 2013.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, trad. J. Melendres, Paidós, Barcelona, 1998.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Breves consideraciones sobre la teoría y la práctica de la dramaturgia en España», en *La palabra que empieza por D*, ed. M. Luckhurst, Fundamentos, Madrid, 2008, pp. 215-234.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, «Le drame en devenir», *Registres*, II (1997), pp. 48-57.
- STROTHER, Darci L., «*Fuenteovejuna*, by Lope de Vega. Review», *Comedia performance*, VI 1 (2009), pp. 198-208.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuenteovejuna*, ed. M.G. Profeti, Cupsa editorial, Madrid, 1978.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «*Fuenteovejuna* gitana», en *El Huffington Post* (2 de febrero de

2017), <[http://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/fuenteovejuna-gitana\\_b\\_14530128.html](http://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/fuenteovejuna-gitana_b_14530128.html)>. Consulta del 11 de mayo de 2017.

VIDALES, Raquel, «Fuenteovejuna se alza desde la chabola», en *El País* (13 de octubre de 2016),

<[https://elpais.com/cultura/2016/10/12/actualidad/1476258764\\_690689.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/12/actualidad/1476258764_690689.html)>. Consulta del 23 de mayo de 2017.

ZUBIETA, Mar, «Entrevista a Javier Hernández-Simón, director de escena de *Fuenteovejuna*», en Compañía Nacional de Teatro Clásico, «*Fuente Ovejuna*» (Cuaderno pedagógico, 59), Madrid, 2017, pp. 52-61.